



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Bogurodzica" w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabrysia

Author: Anna Kochańska

Citation style: Kochańska Anna. (2006). "Bogurodzica" w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabrysia. W: K. Turek, B. Mika (red.), "Polska muzyka religijna - między epokami i kulturami" (S. 188-194). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ANNA KOCHAŃSKA

***Bogurodzica* w utworach instrumentalnych Józefa Świdra i Ryszarda Gabrysia**

Bogurodzica — jedna z najstarszych polskich pieśni religijnych, od dziesiątków lat wywołuje spory muzykologiczne dotyczące jej powstania i autorstwa. Najwięcej hipotez na temat pochodzenia *Bogurodzicy* powstało w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, tak więc okres ten uznaje się za jeden z ważniejszych w dziejach badań nad tym utworem.

Rozbieżności opinii co do czasu powstania pieśni są wśród badaczy nieznaczne. Zwykle oscylują one między drugą połową XIII wieku (Brückner, Poliński) a pierwszą połową XIV wieku (Heck, Chybiński). Przypuszczenia badaczy, związane z czasem powstania *Bogurodzicy*, oparte zostały zapewne na kulcie Najświętszej Panny Maryi, który rozpoczął się w XIII stuleciu, a rozszerzył się w drugiej połowie XIV wieku. W okresie tym na szeroką skalę odprawiane były roratnie msze ku czci Matki Boskiej, pojawiało się coraz więcej pieśni o Matce Boskiej, a także rosła liczba przekładów łacińskich hymnów i sekwencji o Najświętszej Pannie Maryi¹.

Znacznie więcej niejasności było i jest nadal wokół autorstwa *Bogurodzicy*. Przypuszczano, iż twórcą mógł być św. Wojciech, św. Jacek lub Boguchwał, który rzekomo stworzył pieśń dla świętej Kingi — postaci wzorującej swój żywot na przykładzie Najświętszej Maryi Panny².

Zarówno autorstwa, jak i miejsca powstania pieśni nie rozstrzygną ani domysły, ani hipotezy, dopóki nie znajdziemy dowodu z epoki jej powstania, wyraźnie wskazującego na osobę i miejsce.

¹ A. Chybiński: *Bogurodzica. Pod względem historyczno-muzycznym*. Kraków 1907, s. 61.

² A. Brückner: *Bogurodzica. Rozwiązanie zagadki*. [B.m. i r.w.], s. 85.

Cenne źródło informacji o *Bogurodzicy* zawierają liczne przekazy tej pieśni. Większość muzykologów za najstarszy przekaz uznała rękopis 1619 Biblioteki Jagiellońskiej, pochodzący z około 1408 roku. Takie stanowisko przyjął między innymi Adolf Chybiński w swej pracy *Bogurodzica. Pod względem historyczno-muzycznym*, przedstawiając szczegółowy opis owego rękopisu w ustępie *Uwagi paleograficzno-muzyczne dotyczące najstarszego rękopisu Bogurodzicy*³. Podobną tezę o pochodzeniu najdawniejszego rękopisu *Bogurodzicy* podtrzymuje Hieronim Feicht we wstępie muzykologicznym do pracy *Bogurodzica. Liryka średniowieczna*⁴.

Wymieniona pozycja obfituje również w wiele cennych informacji na temat budowy zwrotek poszczególnych części pieśni (problematykę tę opracował Jerzy Woronczak, wyodrębniając w *Bogurodzicy* trzy grupy strof, tj.: zwrotki 1—2, zakończone refrenem *Kyrie eleison* — to część najstarsza; zwrotki 3—6, tzw. pieśń wielkanocna; zwrotki dalsze, tzw. pieśń pasyjna z dodatkami okolicznościowymi)⁵. Ich właściwości językowe opisała Ewa Ostrowska⁶, dołączając ogrom informacji bibliograficznych.

Ciekawą kwestię dla znacznej części teoretyków — analityków muzyki, stanowi zapewne ciągle otwarta problematyka formy *Bogurodzicy*. Przez wiele lat bowiem literaci i muzykolodzy spierali się, opowiadając po stronie *laisu* (Chybiński), *tropu* (Woronczak) czy po prostu *cantio* (Feicht). Nad mało którym zagadnieniem śpiewu gregoriańskiego tak namiętnie dyskutowano, jak nad zagadnieniem formy, i zarazem, mimo dyskusji, ostatecznie kwestii tej nie rozwiązano.

Celem niniejszego artykułu nie jest wysunięcie i próba uzasadnienia kolejnej propozycji formy tej pieśni, ale ukazanie sposobów opracowywania jej w utworach kompozytorów czasów nam współczesnych.

Analizując twórczość kompozytorów śląskich XX wieku, można zauważyć, iż niejednokrotnie nawiązywali oni do tematu *Bogurodzicy*. Wyszukanie kompozycji opierających się na temacie *Bogurodzicy* nie jest jednak sprawą łatwą, gdyż w dwudziestowiecznej, śląskiej literaturze muzycznej odnaleźć możemy jedynie dwa dzieła opatrzone tytułem *Bogurodzica*. Należą do nich: *Bogurodzica — fantazja na chór mieszany i orkiestrę* Zdenka Karola Runda, pochodząca z pierwszego dwudziestolecia XX wieku (konkretnej daty powstania utworu nie można sprecyzować ze względu na zaginięcie rękopisu), oraz *Bogurodzica na chór i orkiestrę* Wojciecha Kilara z 1975 roku.

³ A. Chybiński: *Bogurodzica. Pod względem historyczno-muzycznym...*, s. 3—20.

⁴ H. Feicht: *Wstęp muzykologiczny*. W: *Bogurodzica. Liryka średniowieczna*. T. 1. Red. M.R. Mayenowa. Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, s. 83—91.

⁵ J. Woronczak: *Wstęp filologiczny*. W: *Bogurodzica. Liryka średniowieczna...*, s. 7—21.

⁶ E. Ostrowska: *Wstęp i komentarz językowy*. W: *Bogurodzica. Liryka średniowieczna...*, s. 26—44.

Utwór Kilara ze względu na skład wykonawczy wykorzystuje zarówno tekst (dwie pierwsze, najstarsze zwrotki, pochodzące z XIII wieku), jak i melodię pieśni.

Pozostałe utwory, opatrzone tytułami nie odslaniającymi tematyki *Bogurodzicy*, zawierają jedynie fragmenty cytatów melodii tej pieśni. Do kompozycji tych zaliczamy: *Ewokacje na fortepian i orkiestrę smyczkową* (III część) Józefa Świdra (1980), *Preambulum na organy* Ryszarda Gabrysia (1982) oraz powstały w latach dziewięćdziesiątych cykl utworów organowych Edwarda Bogusławskiego *Preludium Interludium Cadenza*.

W przedstawionej tu grupie kompozycji uwagę zwraca ich skład instrumentalny, wyróżniający się uprzywilejowaniem fortepianu i organów. Instrumenty te, zwłaszcza organy, jako najsilniej związane z praktyką muzyczną w kościele, są niejako predysponowane do ujęcia pieśni religijnej w formę instrumentalną.

W niniejszym tekście przedstawiono dwie wymienione uprzednio kompozycje instrumentalne, wykorzystujące motywy *Bogurodzicy*, tj. *Ewokacje na fortepian i orkiestrę smyczkową* Józefa Świdra (III część) oraz *Preambulum na organy* Ryszarda Gabrysia.

W dorobku twórczym Józefa Świdra odnaleźć możemy wiele utworów o tematyce religijnej⁷. *Ewokacje na fortepian i orkiestrę smyczkową* powstały w 1980 roku. Do napisania *Ewokacji...* zainspirowały kompozytora melodie zasłyszane w dzieciństwie, będące fragmentami pieśni religijnych, doskonale znanych i rozpowszechnianych na Śląsku. W stosowaniu owych cytatów Świder nie posługiwał się konkretnymi śpiewnikami, lecz czerpał melodie z pamięci. Już sam tytuł dzieła sugeruje przywołanie czegoś „istniejącego”, czegoś, co stanowi ważny punkt odniesienia w sferze materialno-duchowej („ewokować” z fr. *evoquer*, z łac. *evocare* — wywoływać, uprzytamniać)⁸. Użyte cytaty za każdym razem wiążą się z osobą Maryi Matki. Czasami to fragment litanii, innym razem melodia niesporów (*Godzinki*), czasem po prostu fragment pieśni⁹.

Początkowy fragment *Bogurodzicy*, najstarszej polskiej pieśni, wykorzystał Świder w III części *Ewokacji...* Wprowadzony przez kompozytora cytat charakteryzuje się dużym podobieństwem rysunku melodycznego do oryginału (za oryginał posłużył mi wzór pieśni zawarty w śpiewniku Jana Siedleckiego)¹⁰. Aby przybliżyć sposób wykorzystania przez kompozytora owego cytatu, spróbu-

⁷ Problematyka ta szerzej została opisana w moim referacie: *Pieśń religijna w twórczości Józefa Świdra z uwzględnieniem „Ewokacji” na fortepian i orkiestrę smyczkową*. W: *Pieśń religijna na Śląsku. Stan zachowania i funkcje w kulturze*. Red. K. Turek przy współudziale B. Miki. Katowice 2004, s. 91—100.

⁸ *Słownik wyrazów obcych*. Red. Z. Rysiewicz. Wyd. 6. Warszawa 1961, s. 203.

⁹ A. Kochańska: *Pieśń religijna w twórczości Józefa Świdra...*, s. 95—96.

¹⁰ J. Siedlecki: *Śpiewnik kościelny z melodiami na dwa głosy*. Kraków 1947; *Idem: Śpiewnik kościelny*. Opole 1985.

ję pokrótce wyjaśnić metody jego opracowania i korelacji z resztą materiału dźwiękowego.

Sposoby przekształcania i opracowania tematycznego:

- augmentacje rytmiczne;
- chorałowo-akordowe ukształtowanie fakturalne;
- ukazywanie cytatu na zasadzie dialogowania (przeciwstawianie mikrostruktur dźwiękowych cytatu instrumentu solowego partii orkiestry);
- wykorzystanie zjawiska aleatoryzmu kontrolowanego w obrębie mikrostruktur dźwiękowych cytatu (partia fortepianu).

Oryginalnym ujęciem odznacza się strona harmoniczna cytowanych fragmentów. Sama struktura tematyczna przeważnie opracowana jest tonalnie, o czym przekonują:

- następstwa septymowych akordów molowych z predylekcją stosowania akordu d-moll septymowego, którego podstawa daje wrażenie oparcia neotonalnego¹¹ (partia orkiestry);
- mikrostruktury dźwiękowe cytatu oscylujące wokół dźwięku d (partia fortepianu); faworyzowanie stałej wysokości dźwięku d przemawia za silnym związkiem tonalnym z pierwowzorem pieśni (pierwotna wersja *Bogurodzicy* rozpoczyna się i kończy dźwiękiem d).

W celu zwiększenia dynamicznej kulminacji myśli tematycznej oraz uwypuklenia czynnika kolorystycznego Świder stosuje:

- akordy w postaciach nonowych;
- nakładanie aleatorycznych mikrostruktur dźwiękowych cytatu partii fortepianu na cytowane fragmenty w orkiestrze.

Bogaty zakres środków harmonicznych kojarzących się z nurtem romantyczno-ekspresjonistycznym zawierają pozostałe „nietematyczne” fragmenty omawianej części *Ewokacji*... Wyróżnić tu należy:

- septymowe akordy zmniejszone, z dodanymi sekundami barwiącymi;
- jednocześnie brzmiące wertykalne struktury złożone z septymowych akordów zmniejszonych, zawierających sekundy barwiące.

Mimo to, dominującą rolę w omawianej części *Ewokacji*... odgrywa motyw pieśni *Bogurodzica*, którego zgodna z oryginałem struktura melodyczna oraz tonalne opracowanie pozwalają utrzymać modlitewny charakter i zachować swoisty mistycyzm tego utworu. Wszelkie struktury dysonansowe pełnią jedynie funkcje barwiące, tworzące oryginalną całość.

Nieco inny sposób opracowania materiału motywicznego *Bogurodzicy* zaprezentował Ryszard Gabrys w *Preambulum na organy*. Utwór ten napisany został podczas Dni Muzyki Religijnej w Niemczech w 1982 roku. Dedykowany synowi kompozytora Aleksandrowi, miał stanowić czytelny znak polskości. Już

¹¹ E. Staniak: *Problemy neotonalności we współczesnej muzyce polskiej*. W: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*. Kraków 1986, s. 227—228.

sam tytuł utworu (z łac. *preambulum* — wstęp)¹² nasuwa pewną interpretację. Dzieło to jest gestem wyciągnięcia ręki kompozytora protestanta w stronę katolicyzmu.

W *Preambulum...* Ryszard Gabryś czterokrotnie zastosował czołowy motyw *Bogurodzicy*, poddając go różnorodnym transformacjom. W ramach przekształceń melodyczno-rytmicznych kompozytor stosuje:

- transpozycje cytowanych motywów (o 5 w górę w stosunku do oryginału);
- skrócone wersje melodyczne;
- augmentacje rytmiczne.

Uwagę zwraca jedno- lub dwugłosowe opracowanie tematu *Bogurodzicy*, stanowiącego myśl przewodnią dzieła i wyraźnie kontrastującego z pozostałymi „nietematycznymi” fragmentami utworu. Opracowany w ten sposób temat, mimo transpozycji melodycznych, odsłania tonalny charakter pieśni. Silny związek tonalny z pierwowzorem *Bogurodzicy* dodatkowo podkreśla dźwięk d, stanowiący zakończenie każdego kolejno cytowanego przez Gabryśa motywu pieśni. Wrażenie neotonalności dźwięku centralnego (d)¹³ odnosimy nie tylko w trakcie słyszenia motywu *Bogurodzicy*, ale na przestrzeni całego utworu. Wpływają na to następujące czynniki:

- całotonowe struktury wertykalne i horyzontalne, mające w podstawie dźwięk d;
- pentachordalne postępy diatoniczne, stanowiące reminiscencje melodyczne pieśni ludowej z regionu Śląska Cieszyńskiego, rozwijające się na nucie pedalowej dźwięku d;
- sekundy barwiące, często wykorzystujące wysokość dźwięku d.

Poza tonalno-tematycznymi elementami harmonicznymi w utworze odnajdujemy kontrastujące struktury dysonansowe, które wzmacniają rolę czynnika kolorystycznego i podkreślają indywidualną poetykę muzyczną twórcy. Należą do nich:

- dysonujące interwały 2, 7 i 9, przejawiające się w strukturach horyzontalnych;
- fragmenty dowolnie improwizowane przez wykonawcę, bazujące na materiale dźwiękowym wspomnianej pieśni ludowej;
- jednocześnie brzmiące wertykalne struktury cało- i półtonowe.

W analizowanych tu utworach zauważamy zdecydowane różnice w podejściu kompozytorów do materiału tematycznego *Bogurodzicy*. Różnice te dotyczą przede wszystkim zarówno opracowania melodyczno-harmonicznego, fakturalnego cytowanych fragmentów pieśni, jak i sposobów ich ukazywania w narracji muzycznej utworów.

¹² W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Wyd. 15. Warszawa 1985, s. 339.

¹³ E. Staniak: *Problemy neotonalności...*, s. 227—228.

Świder traktuje swą pieśń jako odrębny odcinek części, w kompozycji Gabryśa natomiast pełni ona funkcję motywu przewodniego, oddzielanego „nietematycznymi” fragmentami kompozycji. Takie indywidualne podejście do formy opracowania materiału tematycznego podyktowane zostało niezależnością poczucia estetycznego i jest wyrazem osobistego stosunku twórców do pieśni nabożnej.

Uwagę zwraca element tonalny, charakteryzujący omawiane utwory. Preferowanie przez kompozytorów określonego centrum tonalnego (stosowanie stałej wysokości dźwięku d), dającego wrażenie neotonalności dźwięku centralnego¹⁴, wpłynęło na zachowanie archaiczności *Bogurodzicy*.

W artykule poświęconym pieśni religijnej w twórczości Józefa Świdra sprecyzowałam wniosek, iż podjęcie tematu religijnego w muzyce (w jakiegokolwiek formie) wymaga przede wszystkim wewnętrznej dyscypliny twórczej i największych indywidualności kompozytorskich. Przedstawione wcześniej utwory potwierdzają tę tezę. Kompozycje te osiągnęły wysoki poziom inwencji, warsztatu, dyscypliny i techniki. Nie ma w nich miejsca na koncesje i ułatwienia na rzecz „archaizacji”, „stylizacji”, „prymitywizacji”.

Świder i Gabryś to kompozytorzy świadomi aktualnego stanu twórczości muzycznej, doskonale władający nowoczesnymi technikami dźwiękowymi. Podjęcie przez nich tematu *Bogurodzicy*, a tym samym zachowanie więzi z tradycją, nie zaprzeczyło oryginalności ich muzyki, opartej na nowoczesnych założeniach języka dźwiękowego, idealnie dostosowującego środki techniczne do przesłań duchowo-religijnych.

¹⁴ Ibidem.

Anna Kochańska

Bogurodzica (The Mother of God) in instrumental works of Joseph Świder and Richard Gabryś

S u m m a r y

The article, apart from its historical part concerning, among other things, hypotheses about the authorship and place of creation of the song, presents the works of the Silesian composers, both the compositions making use of the melodic pattern of *Bogurodzica* and those including only its motives. The main part of the text was devoted to the analysis of the instrumental works using some of the fragments of the song, i.e. 3rd part of *Ewokacji na fortepian i orkiestrę smyczkową* by J. Świder and *Preambulum na organy* by R. Gabryś. The analysis conducted has shown the differences in composers' attitudes to the thematic material of *Bogurodzica*. The differences concern, above all, melody and harmony, factual representation of the cited fragments of the song, as well as ways of showing these fragments in the musical narrative of the works.

Anna Kocharńska

Bogurodzica (Mutter Gottes)
in instrumentalen Musikwerken von Joseph Świder und Richard Gabryś

Zusammenfassung

Im vorliegenden Artikel versuchte die Verfasserin, die Autorschaft und das Entstehungsort von dem Lied *Bogurodzica* anhand verschiedener Hypothesen festzustellen. Sie nennt auch alle Tonwerke der schlesischen Komponisten, die die Melodik des Liedes *Bogurodzica* entweder als ganzes genommen oder nur in einigen Motiven verwenden. Den Hauptteil des Artikels bildet jedoch die Analyse der instrumentalen Werke, die sich auf manche Fragmente des Liedes stützen: des III. Teils der *Evokation für Klavier und Streichorchester* von J. Świder und der *Präambel für Orgel* von R. Gabryś. Auf Grund der durchgeführten Analyse war es möglich, verschiedene Betrachtungsweise des Themas von den beiden Komponisten hervorzuheben. Die Unterschiede betreffen vor allem die Melodie, die Harmonie und die Faktur der genannten Fragmente des Liedes *Bogurodzica* und deren Musikdarstellung.